

Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção¹

Eurídice Figueiredo*

RESUMO

*Este texto propõe uma reflexão sobre novas formas de autoficção, a partir da obra de Régine Robin, escritora francesa/canadense/judia de origem polonesa. O objeto de análise é o livro *L'immense fatigue des pierres*, constituído de 7 narrativas que a autora classifica de bioficções. Também se recorrerá aos textos teóricos da autora e à sua página na Internet, em que se encontram fragmentos literários de toda ordem a fim de mostrar um imaginário em torno do virtual, que se poderia chamar de ciberficção.*

Palavras-chave: Shoah; Literatura do Quebec; Literatura e Internet.

Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur Compuserve ou sur Internet; je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez (ROBIN, 1996, p. 130).

A literatura contemporânea, de Serge Doubrovski a Patrick Modiano, de Paul Auster a Philip Roth, de Silviano Santiago a João Gilberto Noll, embaralha as categorias de autobiografia e ficção, colocando em cena novos tipos de escrita de si, descentrada, fragmentada, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde. A maneira de construir e de encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreram grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvanecem.

Como apontava Philippe Lejeune em seu livro *Le pacte autobiographique* (1975), a autobiografia se definia pela existência de um pacto autobiográfico, ou seja, quando havia uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado. Neste caso, o leitor esperava encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” — embora esta questão da verdade tenha sido sempre muito problemática — ao contrário do romance, gênero ficcional, que supõe um outro tipo de pacto. No entanto, o próprio Lejeune já demonstrava que, mais importante que esta quase tautologia que ele pressupunha, seria o pacto fantasmático, em que as coisas se mostravam muito mais complexas e misturadas.

Em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado por Lejeune (1975, p. 31), que se perguntava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim, ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*, assim definida na quarta capa:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras,

*Professora da Universidade Federal Fluminense.

aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977)².

Doubrovsky lembra que, quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. Vincent Colonna considera que o uso do neologismo autoficção deve-se restringir ao caso dos autores que inventam uma personalidade e uma existência literária (COLONNA, 2004, p. 198).

A autoficção, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais, é uma palavra que hoje consta dos dicionários *Larousse* e *Robert* (com acepções contraditórias) e que entrou na moda, sendo usada agora de maneira indiscriminada, segundo o próprio Doubrovsky. Philippe Gasparini fala de “deriva semântica” e de “efeito de moda” (GASPARINI, 2004, p. 310). Vincent Colonna diz que não se trata de “um gênero mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas”, ou ainda “uma mitomania literária” (COLONNA, 2004, p. 11-13). Philippe Lejeune também critica a banalização de seu emprego, dizendo que ela se tornou um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo (LEJEUNE, 2005, p. 170). Colocando os pingos nos is, seu criador afirma que, para que haja autoficção, é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos, ou seja, o autor deve assumir este risco (apud VILAIN, 2005, p. 205). Além disto, é preciso que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica (apud VILAIN, 2005, p. 209). A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (apud VILAIN, 2005, p. 212). Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios (apud VILAIN, 2005, p. 216).

Régine Robin, nascida em Paris em 1939, é uma das criadoras pós-modernas de autoficção. Filha de judeus poloneses, foi professora de Sociologia de Paris X, emigrou para o Canadá (1977), tornando-se professora da UQAM (Université du Québec à Montréal) em 1982. Escreveu tanto textos ensaísticos como *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* (1997), quanto obras de ficção, dentre outros o romance *La québécoise* (1983) e *L'immense fatigue des pierres* (1996), livro de narrativas curtas (contos ou novelas), que ela chama de bioficções. Numa busca sobre a “identidade pluralizada pelos fantasmas de auto-engendramento” (ROBIN, 1997, p. 16), ela constata que nos dias de hoje as fronteiras “entre o escritor, o narrador e os personagens, entre o artista e sua instalação” estão abolidas, ou melhor, as fronteiras são porosas e permitem a passagem (ROBIN, 1997, p. 17). A autoficção toma a forma disseminada de Proteu, que é o desejo de “ocupar todos os lugares”, desempenhando todos os papéis: “Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção” (ROBIN, 1997, p. 16).

Régine Robin afirma que a autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem; assim, não pode haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno

(o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado, da escrita. A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN, 1997, p. 17). O romancista canadense de origem haitiana Dany Laferrière, no livro de entrevistas *J'écris comme je vis*, afirma que em literatura não pode haver confissão, pois a sinceridade é o primeiro artifício, e que “para colocar em cena sessenta por cento de sinceridade, é preciso quarenta por cento de artifícios. A verdade tem necessidade de ser verossímil (LAFERRIERE, 2000, p. 119), no que ele concorda com Paul Valéry, que já afirmava que “em literatura o verdadeiro não é concebível” e que qualquer tipo de “confidência visa à glória, ao escândalo, à desculpa, à propaganda” (VALÉRY, 1957, p. 570-571).

Régine Robin encena suas múltiplas identidades nas 7 bioficções de *L'immense fatigue des pierres*, nas quais os nomes são intercambiáveis, vão, voltam, se transformam. Os temas obsessivos que permeiam a obra são as travessias de línguas, culturas, histórias, geografias, nomes próprios, evocando desde a Shoah até a criação de biografias na Internet. A protagonista em todas as bioficções é uma escritora (ou escritor) de pouco mais de 60 anos, que fuma cigarros Saint Moritz Menthol, adora beber uísque nos cafés, vive em/entre Paris, Montreal e Nova York. Desde *Les confessions* de J. J. Rousseau, o *ego scriptor*, o tornar-se escritor, o ato de se olhar escrever, tornou-se um topos da autobiografia e gêneros correlatos. Assim, ao criar a personagem da escritora, que se desdobra em vários papéis, Robin encontrou a estratégia narrativa para poder se infiltrar em todos os lugares, viajar e conhecer todo tipo de pessoa. Os seres que habitam suas cidades imaginárias podem ser muito semelhantes aos de suas verdadeiras cidades como também podem ser diferentes. Segundo Ph. Vilain, a particularidade da imaginação autobiográfica reside em sua capacidade de desdobramento narcísico que permite ao sujeito inventar para si um duplo, ideal ou não, e tornar possível uma forma de autoficcionalização (VILAIN, 2005, p. 119).

A protagonista tem relações conturbadas com a filha e vive uma judeidade cheia de ambigüidades, traumas, recusas, fantasmas. A experiência traumatizante da guerra, durante a qual a protagonista se escondeu, usou ou não a estrela, perdeu familiares nos campos de concentração — principalmente de Treblinka e de Auschwitz —, está presente de modo obsedante no tramado de suas fabulações de si.

Na primeira novela, que dá título à obra, mãe e filha se alternam no papel de narradoras. Todas duas deixam Paris: a mãe mora em Nova York, enquanto a filha mora em Jerusalém. Há uma incomunicabilidade entre elas, que pouco se vêem, e quando o fazem, só trocam amenidades, nenhuma consegue realmente conversar com a outra. De modo significativo, elas se encontram em aeroportos, estes “não-lugares”, na expressão de Marc Augé, para o qual o “não-lugar” designa duas realidades complementares porém distintas: de um lado, seria o espaço constituído para certos fins (transporte, comércio, trânsito), e de outro, a relação que os indivíduos entretêm com estes espaços. Ao contrário do lugar antropológico, que cria um social orgânico, o não-lugar cria uma contratualidade solitária (AUGÉ, 1992, p. 118-119). As duas personagens são solitárias e mantêm uma relação problemática com a herança judaica, que constitui fator axial e fonte de conflito. A mãe, Nancy Nibor (anagrama de Robin), acusa mentalmente a filha de excesso de judaísmo, porém sabe que não lhe dirá nada ao encontrá-la. “*Depuis le temps que tu me casses les pieds avec ton identité juive et avec ma cécité (...). J'ai fait un rêve qui montre à l'évidence que rien n'est jamais résolu et toi, avec tout ton baratin sur le judaïsme, la judaïté et tutti quanti, tu m'envoies un télégramme pour me dire que tu quittes Israël, que tu viens t'installer en Amérique*” (ROBIN, 1996, p. 17). A filha, que foi morar em Israel para contrariar a mãe e ao mesmo tempo para buscar e/ou afirmar sua judeidade, só encontrou fragmentos de identidade, estilhaços de sentido, e sobretudo, nenhuma cumplicidade com a memória dos ancestrais.

Ela exprime uma grande frustração e um sentimento de incompletude, de inadequação ao papel que ela construía para si, mas sabe que também não falará sobre isto quando encontrar a mãe, ou seja, trata-se de um assunto tabu, interdito, porque é desde sempre causa de sofrimento.

*Rien ne s'est passé
Aucune complicité
Un sentiment étrange
C'étaient bien eux, mais d'autres aussi
Des étrangers
Fatiguée de tant d'Histoire
Accablée de ce poids, de ces corps, de ces morts
De toutes ces voix en suspens,
Suspendues dans cette lumière
(ROBIN, 1996, p. 20).*

No final, elas evocam um projeto de ir morar em Montreal, uma cidade que é um terreno neutro, na qual elas se sentiriam bem “*justement parce qu'on ne serait pas tout à fait 'chez soi', un tiers-lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, un dedans-dehors*” (ROBIN, 1996, p. 40).

Em “*Le dibbouk inconnu*”, o protagonista, Michel Himmelfarb, recebe de seu editor a encomenda de um livro sobre os duplos, os desdobramentos de personalidade, o que a própria Robin fez, de certa forma, em *Le Golem de l'écriture*. Entretanto, mais do que simplesmente teorizar sobre a questão, ele vive os desdobramentos em sua vida, real e virtual. Após percorrer os campos de concentração da Polônia, os museus do Holocausto em Jerusalém e Washington, após ler livros e ver filmes que tratam da questão, Michel cria ciberficções, refazendo biografias das vítimas da Shoah na Internet. Um dos seus duplos é Rivka, sua irmãzinha, que morreu aos 3 anos em Treblinka, e que ressuscita em suas mãos, fazendo carreira brilhante de artista de teatro em Paris. Um outro é David Morgensztern, nascido na mesma cidade da Polônia em que ele nascera, Kaluszyn, o qual teria sido enviado a Treblinka em 1942, conforme ele vira numa ficha no museu de Washington. Contudo, um dia, ele recebe um telefonema de alguém que afirma ser o próprio David Morgensztern, afirmando ter conseguido escapar. Em pânico, ele perde seus parâmetros de realidade e ficção, e insiste “*Mais qui êtes-vous à la fin?*”, ao que o outro lhe diz: “*Vous quand vous êtes moi. Je suis un peu des deux si vous préférez*” (ROBIN, 1996, p. 61). Olhando-se no espelho, pensa estar enlouquecendo, se vê como sua irmã Rivka, lembra-se da velha lenda hassídica segundo a qual cada judeu morto na Shoah viria habitar a alma de um sobrevivente. Ele seria habitado pelo *dibbouk*, a alma de David, que talvez lhe tenha inspirado toda sua vida, sua carreira, sua ida aos museus, sua busca em entender os duplos. Segundo Simon Harel, Régine Robin reivindica em *L'immense fatigue des pierres* a imagem da web como confluência dos lugares de memória. Este tropo tecnológico permite dar vida nova à memória, assegurar-lhe uma certa perenidade; assim, a web é uma arquitetura tecnológica móvel que permite que os desaparecidos reapareçam, dando sentido à trama frouxa de nossas existências (HAREL, 2006, p. 300).

Em “*L'agenda*”, a personagem da filha tenta escrever a biografia da mãe morta a partir dos fragmentos deixados por ela em suas agendas, únicos manuscritos conservados pela filha, que havia doado todo o resto às bibliotecas. Ela faz exercícios de estilo, passando pelo jornal íntimo até chegar à forma poética, que melhor dá conta do caráter lacunar e parcelar que têm estes biografemas. Segundo M. Bernadette Porto, “ao assumir a forma poética, ela dá voz a quem não vive mais, respeitando sua diferença e sua opacidade, empreendendo o processo de luto que, segundo algumas passagens do texto, teria sido difícil para ela” (PORTO, 2006, p. 204). “*Sa mère enfin rendue, par ce poème, alors que toute entreprise biographique l'enfermait dans du convenu,*

du figé, du fixé” (ROBIN, 1996, p. 68).

“*Gratok. Langue de vie et langue de mort*” começa com a evocação da Paris da Ocupação, em 1944, quando a protagonista tinha menos de 6 anos (por isto não tinha de usar a estrela) e se escondia com sua mãe e outros judeus numa garagem abandonada na rua Vilin. Para dar maior peso de realidade ao fato, consta também no livro parte do mapa de ruas de Paris em que se situa a rua Vilin (a meio caminho das estações de metrô de Ménilmontant e de Pyrénées). Na garagem, a menina não podia fazer barulho, tinha de aprender a falar para dentro, a tossir para dentro. Na rua, não podia falar com outras crianças pois seu forte sotaque da Europa Central em francês a teria denunciado. Um dia a mãe consegue alguém para tomar conta dela, uma francesa chamada Juliette, em cuja casa as pessoas cantam, riem, são felizes. Com ela vai aprender a falar francês como as outras crianças. “*Elle prit même la gouaille des titis parisiens et au bout de quelques semaines on l’aurait cru originaire de Belleville*” (ROBIN, 1996, p. 75). A partir daquele momento, o francês passará a ser associado à alegria, à festa, à música, enquanto o ídiche falado na garagem se tornará uma língua de morte, até porque depois do fim da guerra a menina foi descobrindo muito mais mortes ainda, agora já associadas aos campos de concentração, ao cheiro de gás. Seu amor pelo francês e sua recusa do mundo representado pelo ídiche parecem uma traição a toda idéia de identidade judaica, mas o que a narradora mostra nesta passagem é que sua identidade encontra-se no entre-dois.

Ainsi, à Paris, il y avait deux vies, deux mondes qui ne se rencontraient que dans ces moments furtifs qui duraient une demi-seconde. Le monde de ceux qui portaient l’étoile, qui devaient se cacher, qui parlaient tout bas, qui parlaient yiddish, et le monde de ceux qui buvaient du champagne, qui allaient au Caf Conc, qui chantaient *J’attendrai* et qui allaient au guignol. Elle apprit à séparer les deux mondes, celui de la mort et celui de la vie. Elle savait qu’elle appartenait aux deux et que sa vie avec Gratok, les histoires qu’elle lui racontait, c’était l’entre-deux, une façon d’échapper à cette coupure (ROBIN, 1996, p. 75).

A narrativa faz um corte temporal e a protagonista reaparece, 50 anos depois (portanto em 1994). Tradutora do ídiche ao francês, ela atribui as suas dificuldades, o seu sofrimento, à memória da morte associada a esta língua, à dificuldade de fazer o luto dos episódios traumáticos do passado. “*Traduire des romanciers et des poètes juifs de langue yiddish, c’était à la fois passer du royaume des morts à celui des vivants. Ils ressuscitaient dans une autre langue bien vivante celle-là, mais les traduire, c’était aussi descendre à chaque fois aux enfers*” (ROBIN, 1996, p. 80). Ela decide mudar de profissão e tornar-se escritora, “*essayer de faire sonner le yiddish en français, d’imiter sa prosodie, son rythme, sa propre respiration*” (ROBIN, 1996, p. 80). Para poder realizar um trabalho de criação literária, tenta recordar a menina que foi, a língua que ela poderia ter falado com Gratok, seu ursinho de pelúcia, em suma, uma linguagem poética. “*Ce qui la préoccupait surtout dans son métier d’écrivain, c’était de retrouver cette langue inventée pour Gratok, avec laquelle elle avait traversé la guerre, une langue douce, dite à mi-voix dans laquelle on pouvait tout dire, absolument tout*” (ROBIN, 1996, p. 80-81).

Em “*Mère perdue sur le World Wide Web*”, o protagonista encontra uma referência ao nome de sua mãe, Rivka Himmelfarb, em um livro de memórias de um sindicalista americano e descobre que, ao contrário do que pensava, ela não morrerá no campo de concentração, mas tinha conseguido sobreviver, emigrara para os Estados Unidos e em seguida para Montreal. Ele deixa Paris e vai ao seu enalço em Montreal, onde descobre seus vestígios, numa investigação quase policial: seus endereços, uma cirurgia em 1968 no Jewish Hospital, seu dossiê médico, os livros emprestados na Jewish Library entre 1975 e 1977, a existência de um marido. Através da Internet, consegue mais informações, inclusive que o marido, Haïm Morgenstern, está hospitalizado. No entanto, ao visitá-lo, tem uma decepção ou, quem sabe, um alívio, pois

como o ancião sofre do mal de Alzheimer, é incapaz de qualquer conversa coerente. O protagonista se pergunta então como se pode fazer o luto duas vezes, que é o que efetivamente se dá com ele, na medida em que, tal como um espectro, a mãe voltara a provocar novas emoções ligadas à sua perda. “*Peut-on refaire son deuil une seconde fois? Je pensais pouvoir écarter ton fantôme. Se dépend-on jamais d’une mère absente, d’une mère disparue?*” (ROBIN, 1996, p. 103).

Em “*Journal de déglingue entre le Select et Compuserve*”, a protagonista retoma alguns fragmentos de outras narrativas: de “*L’agenda*”, a referência ao seu estudo sobre Kafka, de “*L’immense fatigue des pierres*”, a notícia que sua filha quer deixar Jerusalém para ir morar não se sabe onde, Nova York, Paris, Montreal. Em um dos fragmentos há um emaranhado de identidades: sentada no Select, em Paris, ela se faz passar por Emilia Morgan diante de Pamela Wilkinson e vice-versa, ficando com os trabalhos de Pamela em que ela mistura fotos, desenhos, colagens e textos. No entanto, ao ler algumas citações, ela se depara com seus próprios textos, escritos em um agenda que ela perdera em Nova York.

Une extrême familiarité de la phrase, soudain, un déclic, sa propre prose, ses propres textes. Et elle revoit, elle se revoit à Manhattan à New York avec son agenda, et son portefeuille si précieux dans lequel il y avait un carnet et des planches de contact, portefeuille qu’elle a perdu et dans lequel elle avait marqué un nom et une adresse imaginaires, un de ces alias dont elle se servait dans les forums de discussion sur Compuserve et sur Internet. Dans certains Moos, elle était un homme et jamais personne n’avait deviné que c’était une fausse identité (ROBIN, 1996, p. 123-124).

Um outro encontro no Select coloca novas identidades em tela: ao ser indagada se ela não é Tartampionne, responde que se chama Martha Himmerlfarb mas diz conhecer Régine Robin. Na verdade todas elas são variantes da protagonista. “*Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur Compuserve ou sur Internet; je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez*” (ROBIN, 1996, p. 130).

A protagonista possui um comércio em Montreal, “*Biographie sur mesure*”, no qual ela vende biografias para quem quiser. Ao fazer isto, ela percebe que as pessoas não querem que ela escreva a verdade, preferindo a narrativa de suas vidas imaginadas.

Elle s’était vite aperçu que les gens auraient voulu avoir vécu une autre vie. Ils demandaient presque timidement quelques modifications mineures (...). Bref, sans s’en rendre compte au début, elle se mit à fabriquer du faux souvenir, du faux passé, du fantasme qui passe à l’acte, du vrai-faux ou du faux-vrai, mais qui, après tout, n’était pas plus faux que les récits que l’on rencontrait communément dans la pratique du récit de vie. Rares étaient les clients qui voulaient vraiment que l’on suivît avec fidélité les grands événements de leur existence (ROBIN, 1996, p. 126-127).

Ela reconhece que o que transfigura, dá alma e estilo às biografias, são os fantasmas, os sonhos, as falsas lembranças. Para isto, ela não hesita em plagiar os clássicos, copiando citações de Flaubert, Stendhal ou Balzac. Os clientes, pessoas que viveram vidas ordinárias, que fizeram más escolhas, não resistem ao encanto de suas vidas metamorfoseadas. “*Elle donnait une nouvelle chance à tous ces malheureux, aux estropiés de la vie, aux victimes du destin, elle reconstituait leurs itinéraires au moment où ces derniers auraient pu bifurquer. Elle leur permettait d’opérer d’autres choix*” (ROBIN, 1996, p. 129).

Na última narrativa, “*Manhattan Bistro*”, a protagonista imagina como teria sido a vida dos 51 parentes dela, que morreram durante a guerra, caso eles tivessem emigrado para os Estados Unidos antes da guerra. “*Ils seraient tous arrivés par Ellis Island, un à un, les deux familles, les Ajzersztejn*

et les Segalik, aux alentours de 1908” (ROBIN, 1996, p. 146). Assim, ela, Rivka Ajzersztejn, teria nascido em 10 de dezembro de 1939 em Nova York (e não em Paris). Seria uma americana e, em vez de Régine Robin, seu nome teria se transformado em Rebecca Ajerstein (pronunciado Ajerstin). Através desta biografia imaginária, ela devolve a vida a todos estes familiares mortos. “*Le seul intérêt de ce chapitre, c’est que cette mémoire potentielle, ce devenir autre possible, ce conditionnel me les rend très vivants, un à un avec leur nom, leur prénom. Il suffit de leur inventer un semblant de vie, des mariages, une filiation. Ils sont tous là, autour de moi. Un à un tous vivants*” (ROBIN, 1996, p. 149). Como esta ressurreição imaginária não basta, ela escreve os 51 nomes, em forma de poema da morte/dos mortos.

Est-ce bien une façon d’opérer dans l’écriture un début de travail du deuil? de me libérer de ces morts en leur assignant enfin une place, une plaque, un nom et un prénom?
On sait bien que l’écriture prend toujours le sujet en défaut. Autobiographie, autofiction, autoanalyse, autobotexte, tout ce qu’on veut. Jouer avec l’identité narrative, savoir qu’on joue avec, c’est tout. (ROBIN, 1996, p. 151).

A memória da morte e dos mortos conduz ao silêncio, à impossibilidade de dizer, à representação dos corpos abjetos, chamados em Auschwitz de *figuren* (bonecos, fantoches), *schmattes* (trapos, farrapos) ou *stück* (troço, treco). “*Alors, vous savez bien, l’introjection/l’incorporation, la maladie du deuil. Le deuil impossible à faire. L’indicible. L’innommable. On s’incorpore. Une petite crypte au-dedans de soi, où l’on conserve, bien chauds, bien vivants, un à un, tous ses morts – avalés, mis en conserve*” (ROBIN, 1996, p. 169). Diante do inominável, e após as tentativas de resgatar o impossível, através de listas de nomes, litânicas genealógicas (à maneira de Georges Perec), histórias e datas, numa estética de relíquias, pedaços, restos, lembranças, a narrativa termina com os desenhos de 51 estelas funerárias vazias, brancas, sem nenhuma inscrição.

Segundo Simon Harel, a leitura de *L’immense fatigue des pierres* provoca o sentimento de uma imensa solidão, sobre um fundo de banalidade tecno-cibernética que reúne protagonistas desocupados em busca de seus duplos. Mas a reflexão de Régine Robin não se reduz à encenação de uma quinquilharia tecno-cibernética. De modo ambivalente, ela nos diz que o *prêt-à-porter* multimidiático é o signo de uma profunda impostura embora ela não esconda uma fascinação secreta por estes jogos baseados em representações de nosso mundo hiper moderno (HAREL, 2006, p. 301).

L’immense fatigue des pierres tem muitos elementos em comum com a *persona* virtual que Régine Robin mantém no seu *site*, com suas duas facetas representadas por dois caminhos possíveis (dois *links*): um, que leva ao percurso universitário, e outro, nomeado Rivka A., que conduz aos seus fragmentos de ciberficção. Assim, o nome Rivka, que aparece com frequência nas narrativas, revela-se no *site* como seu nome original. Pode-se ter, em estilos diferentes (dependendo do caminho que se tomar), a informação que seu sobrenome de solteira é Aizertin, seu *nom de plume* é Robin (de seu primeiro marido) e seu sobrenome atual é Maire (de seu segundo marido). A apresentação inicial do caminho ficcional de Rivka A. consiste de um texto que explica que o *site* terá 5 rubricas, cada uma delas com 52 fragmentos (o número 52 corresponde ao número de semanas por ano), com exceção da rubrica do ônibus 91, que contará com 30 fragmentos, perfazendo um total de 238 fragmentos. Sendo um *site* interativo, o leitor é convidado a se tornar um co-autor, fazendo as combinações que quiser, de maneira a formar colagens e narrativas. Como ela afirma, o leitor pode conservar os vestígios de

seu itinerário, bifurcando, voltando, clicando em outros *links*, vagando em um universo labiríntico próximo das ficções de Borges (ROBIN, 1997, p. 280).

Autobio, Autobus, Automail: une expérimentation autobiographique sur le web
Une seconde branche: Rivka A. vous donnera accès à une expérimentation autobiographique éclatée sur le Web. Vous vous trouvez devant cinq rubriques. Chacune des rubriques sera constituée de 52 fragments tous liés à du biographique, du social, des instantanés, des scénarios concernant mes deux lieux d'élection: Paris et Montréal; sauf celle liée aux autobus qui elle, ne comptera que 30 éléments. Lorsque le site sera constitué vous vous trouverez en face de 52 fois 4 catégories soit 208 fragments, plus 30 stations d'autobus, ce qui donne en tout 238 fragments. (52 car je suis la structure de l'agenda, soit un fragment par semaine pour chaque catégorie). Ces 238 éléments seront à combiner sous forme de collage ou de narration.

As 5 rubricas são as seguintes : 1. *boîtes de vie, fragments* (no fragmento “Rivka” ela explica que em sua casa ela era chamada de Rivkale, diminutivo de Rivka em ídiche, mas na escola francesa ela sempre foi Régine); 2. *bistrot*s; 3. *rue: poétique de la ville*; 4. *envois*, que são citações de seus autores prediletos ou então pequenos textos escritos em cartões postais (enviados, recebidos ou comprados em brechós); 5. *autobus 91*, que segue o itinerário do ônibus que vai da Estação Montparnasse à Bastilha, em Paris: ela descerá do ônibus em cada uma das 30 paradas, tirará uma foto, escreverá um fragmento e tomará o ônibus seguinte. Este tipo de exercício, segundo ela, é inspirado pela experimentação do grupo OULIPO (Jacques Jouet e Georges Perec). Por outro lado, o leitor se move em um espaço multidimensional que o faz passar de um fragmento a outro, sem nenhuma ordem pré-estabelecida (ROBIN, 1997, p. 279).

Ao percorrer a primeira rubrica, *boîtes de vie, fragments*, pode-se perceber que há, de um lado, fragmentos leves, que falam da via corrente, sem evocar o trauma da herança judaica, mas há também outros, como “*Memorial invisible*”, que retoma a questão da Shoah, com o mesmo sentimento de melancolia e luto que aparece nas narrativas de *L'immense fatigue des pierres*. Ela fala de um projeto de Memorial para Birkenau, feito nos anos 50 por dois arquitetos, no qual os visitantes não pisariam no solo em que se deu a morte das vítimas e só veriam de longe, por uma fresta, os locais, com o intuito de evitar a banalização e a estetização da morte. “*C'est l'invisibilité qui rend visible (...) Aucune illusion de reconstitution, aucun trafic de la mémoire, une réflexion douloureuse sur la commémoration silencieuse.*”

O que se depreende destes biografemas fragmentados e embaralhados é uma grande melancolia, resultado do trauma das perdas. Doubrovsky explica que, diferentemente da autobiografia ou do romance autobiográfico, que se referem ao passado de quem escreve, a autoficção é a escrita do presente. Além disto, ela engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. Tanto no caso de Doubrovsky quanto no de Régine Robin e de tantos outros escritores judeus, trata-se de um “traumatismo insuperável” (apud VILAIN, 2005, p. 187), a Shoah, a perda de familiares nos campos de concentração, a experiência durante a ocupação de Paris pelos nazistas. Nascido em 1928, Doubrovsky tinha 15 anos em 1943, usou a estrela amarela durante 2 anos e viveu escondido durante um ano enquanto Robin, nascida em 1939, muito pequena para usar a estrela, teve de viver escondida com sua mãe. A outra obsessão dos dois escritores é a América, a ruptura que significou para ambos a emigração. Doubrovsky, indo para os Estados Unidos, teve de se separar de sua mãe, que permaneceu na França, enquanto Robin, ao partir para Montreal, deixou sua filha em Paris. Estas fatias de vida são repisadas até a exaustão, num emaranhado labiríntico bem característico da obsessão, como se fosse um eterno presente e não um passado bem terminado. A autoficção de Robin (como a de Doubrovsky) restitui fragmentos de memória e suscita no leitor uma

inquietante estranheza diante destes vestígios do horror.

ABSTRACT

*This text focuses Régine Robin's work in which this French/Canadian/Jewish writer from Polish descent creates new forms of autofiction. The book analysed here is *L'immense fatigue des pierres*, constituted of 7 narratives that the author classifies as biofictions. The text recurs also to Robin's theoretical texts as well as to her Internet page — in which one can find all kinds of literary fragments — in order to demonstrate an imaginary concerning virtuality, that one could name cyberfiction.*

Keywords: Shoah; Literature from Quebec; Literature and Internet.

Notas Explicativas

- ¹ A partir da noção de romance (ficção) autobiográfico, que é a escrita ficcional de sua própria vida, surgiram os termos de autoficção (para designar a ficcionalização de si mesmo), bioficção (para designar a ficcionalização de sua vida) e ciberficção (para designar os biografemas disponíveis na Internet).
- ² Sempre que houver citação em português de livros, cuja referência bibliográfica esteja em francês, trata-se de tradução minha.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris:Seuil, 1992.
- COLONNA, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch :Tristram, 2004.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris:Seuil, 2004.
- HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ, 2005.
- _____. *Résistances du lieu et empiétements du virtuel. Les cybermnésies de Régine Robin*. In: MORENCY, Jean, TOONDER, Jeanette den, LINTVELT, Jaap. *Romans de la route et voyages identitaires*. Montréal: Nota Bene, 2006. p. 299-324.
- LAFERRIÈRE, Dany. *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*. Montréal: Lanctôt, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris :Seuil, 1975.
- _____. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.
- LECARME, Jacques. *Autofictions & Cº. La faute à Rousseau*. *Revue de l'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*. L'argent, n. 38. Ambérieu-en-Bugey (France), février 2005.
- PORTO, Maria Bernadette Velloso. *Poéticas da habitabilidade e da hospitalidade em textos de autoria feminina*. *Interfaces Brasil/Canadá. Revista da Abecan*. Rio Grande, n. 6, 2006. p. 199-222.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal:XYZ, 1997.
- _____. *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*. Montréal:XYZ, 1996.
- _____. <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136>> Acesso em 22 de maio de 2007.

VALERY, Paul. Stendhal. In: Oeuvres, Pléiade, t. 1, Paris:Gallimard, 1957.
VILAIN, Philippe. Défense de Narcisse. Paris:Grasset, 2005.